

プ ル ス ト の 視 線

——〈マルタンヴィルの鐘塔〉の一解釈——

榎 本 い ず み

『失われし時を求めて』第一巻のコンブレーの章で語られる話者の幼年時代の数々のエピソードの内、〈マルタンヴィルの鐘塔⁽¹⁾〉のエピソードは、後に作家となる話者の最初の“écriture”の経験を物語るものである。話者の運命の予告という意味に於いて見逃す事のできないエピソードであるだけではなく、話者が覚えた〈特別な喜び〉(plaisir spécial)⁽²⁾を彼自身が言語化するのに成功した、という点で『コンブレー』のエピソードの中でも“écriture”の輝かしい勝利のエピソードとして特別の意味をもっている。ところでこの〈特別な喜び〉—それは後にゲルマント家の中庭での最終的な啓示の場面でユディメニルの木やマドレーヌの体験と等価なものとみなされるほど重要なものである⁽³⁾—の内容とは何なのか？この〈特別な喜び〉の意味を考察する事でプルーストの美学の一側面を検証してみたい。

〈マルタンヴィルの鐘塔〉が話者に与えた喜びは一見“écriture”の喜びであるかのように思えるが、話者の語るところによれば、それは言語化に先だっている。マドレーヌの体験をはじめ、『見いだされた時』でよみがえるヴェネチアにしる、話者に於ける“écriture”の契約となる〈喜び〉は彼自身が探し求めるものではなく、対象の側から訪れるものである。それは鐘塔自体に内在しているかのようなのである⁽⁴⁾。その喜びの意味を探ろうとした話者は、一旦その難しさに閉口し考察を断念しようとするが、やがて一種の酩酊(ivresse)⁽⁵⁾を覚え、夢中でその印象を書き留める。従って“écriture”は話者にとって喜びの結果で

あって原因ではない。

では、実際に話者の記述した文章を読んでみよう。

“Seuls, s’élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bien tôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d’eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoint.” (R. T. P. I, p. 179)

描かれた塔の数は最初2つであるがやがてもう1つが加わり3つになる。ここで鐘塔は運動するものになる。即ちヴューヴィックの鐘塔が擬人化され、あたかもそれ自体が運動するものであるかのように〈大胆な一旋回〉(volte hardie)を行うのである。ちなみにこの種の擬人化はそれ自体特に目新しいものではない。たとえば、サン・ティレールの鐘塔は人間の顔の均衡を備え、話者の祖母は「それがピアノを弾くなら、決してそっけない弾きかたをしないだろう」⁽⁶⁾と語り、またコンブレーの教会とアナロジーで描かれるサン・マルコ教会の尖塔の天使も話者に「半時間後に小広場に出るときの喜びを約束」⁽⁷⁾する。しかしそれらの塔はマルタンヴィルの鐘塔とは異なり、自ら運動する事はない。従って〈特別な喜び〉の源はマルタンヴィルの鐘塔の持つ擬人的な性格にあるのではなく、三つの鐘塔の運動そのものにあるようである。描写が進むにつれ、塔の動きは更に活発になる。

“Puis le clocher de Vieuxvicq s’écarta, prit ses distances, et les clochers de Marntinville restèrent seuls ...” (R. T. P. I, p. 179)

“... et ils (les clochers) s’étaient jetés si rudement au devant d’elle (notre voiture), qu’on n’eût que le temps d’arrêter pour ne heurter au porche.” (R. T. P. I, p. 179)

〈身を遠ざけ〉たり (s’écarter), 〈身を投げかけ〉たり (se jeter) するヴューヴィックやマルタンヴィルの鐘塔は単なる擬人的な描写を超えて描かれるべき、〈運動〉として登場するのである。

ところでこの様な鐘塔の運動は何故可能なのか？それは話者の視点が一点に固定しているからではなく、彼自身がベルスピエ先生の馬車に乗って移動しているからだ⁽⁹⁾。乗物による移動は後にアルベルティースとのドライブの際、述べられるように、時間と距離との関係を非日常的なやりかたで変化させる⁽⁹⁾。マルタンヴィルとヴューヴィックの鐘塔が普段考えられない方法で融合したり離れたりするのほまさに話者のこの〈移動する視点〉によるものである。

〈文体〉(style) がブルーストの言う様に「技術の問題ではなく vision の問題」⁽¹⁰⁾であったとするなら、この種の〈移動する視点〉は『失われし時を求めて』より遙か以前、『楽しみと日々』の作者の vision のなかにすでに胚胎されていた。同作品中の “*Les regrets, rêveries, les couleurs du temps*” と題された作品中の以下のようなパリの風景の描写の中にその萌芽を見て取る事ができる。

“Au jardin des Tuilleries, ce matin, le soleil s’est endormi (...). Les statues qui sur nos places publiques effrayent comme des folles, rêvent ici dans les charmes (...). De la terrasse du bord de l’eau, on aperçoit (...) un hussard qui passe.

Mais le ciel s’est assombri, il va pleuvoir (...). L’absurde jet d’eau, fouetté par la brise, élève de plus en plus vite vers le ciel son hymne maintenant dérisoire. Et là-bas, la bride abattue, ses pieds de marbre excitant d’un mouvement immobile et furieux le galop (...) de son cheval, l’inconscient cavalier trompette (...) sur le ciel noir.⁽¹¹⁾”

いかにも日常的なこのパリのスケッチには、一見特定の視点が無いように思えるが、実際は “nos” といった所有形容詞や, “on” といった主語, また “ce matin”, “ici”, “maintenant”, “là-bas” といった déictique spatio-temporel⁽¹²⁾によって、描写される空間の内にある〈一つの視点〉を想定することができる。こうした純粋な視点として登場する〈話者〉は、やはりチュイルリー公園からセース河岸へと移動しているのであり、時間的にも朝日の照る時間から雨の降り始める時までが経過している。従って描写の対象となる場面の内部に視点を

置き、しかもそれ自体が動く視線であるという narration の技法は、「一冊の本に於ける個別的なもの (les individualités) は (人であれ何であれ) 多くの印象から成っている」⁶⁰ といったブルーストのモンタージュの技法の確立に先立って、早くから作家の vision の中にあったと思われる。

このスケッチとマルタンヴィルの鐘塔の場面とを隔てているものは馬車による移動のスピード、即ち時間と空間の日常的な関係の崩壊のみである。実際、〈マルタンヴィルの鐘塔〉の場面には次のような記述がある。

“Nous avons été si longs à nous rapprocher d’eux, que je pensais au temps qu’il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d’un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leur pieds (...)” (R. T. P. I, p. 179)

移動する視点の動きが速度を増すにつれて時間と空間の日常的な秩序は崩壊し、マルタンヴィルの鐘塔は非日常的な性格を発現する。ブルーストにとって芸術が「日常の表層に囚われている本質 (essence) を見出し、それらを捕らえ、捕らえたものを記述する行為であった事⁶¹」を考えてみれば、馬車のスピードによって時間と空間の関係の日常的な秩序から解放された3つの塔の本質が〈3人の乙女〉の姿を取るのも単なる比喩ではなかった事は言うまでもない。丁度「ケルトの言い伝えの死者の靈魂のように」⁶² マドレーヌの体験の生きた意味が立ち現れるのも、時間の秩序が突然の印象によって崩壊し、遠い過去が時間と空間を超えて生起する瞬間の事であるように、3つの鐘塔が生命を帯びるのも、塔が時間と空間の秩序を超える瞬間に於いてである。

先に見た『楽しみと日々』に於けるパリ風景もそうであったが、ブルーストの作品中の語り手の視線は移動しているにも拘らず、我々があまりそのことを意識せず、描かれた対象だけに注目しがちなのは、動く視線の捕らえた対象が観察者の動きを自分のものとし自律的に運動し始めるからである。たとえばバルベック行きの汽車の窓から話者の見る夜明けの光景は次のように描写される。

“... dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixe, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre.” (R. T. P. II, p. 15)

はじめに〈不動の〉(fixe)〈死んだ〉(mort)ピンク色の〈綿毛〉としか見えなかった雲の色がやがて生命を帯び始める。

“Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice mais nécessité et vie.” (R. T. P. II, p. 15)

しかしそうした生命は決してまだ生命としての連続性を備えてはいない。汽車の方向が変わると再び夜の光景がおとずれる。

“Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir (...), mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacé dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne ...” (R. T. P. II, p. 15)

そこで話者は夜明けの連続した光景を求めて汽車の中を移動することになる。

“si bien que je passais mon temps a courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une totale et un tableau continu.” (R. T. P. II, p. 16)

マルタンヴィルの鐘塔の場面とは違って話者の視線の移動は対象に転嫁される事はない。話者はむしろ〈連続した一枚の絵〉(un tableau continu)を能動的に求めて汽車の中を動き回るのである。ここでは3つの鐘塔が3人の乙女に変身した時の様な擬人化はなされない。代わりに作家はもっと巧妙な〈夜明け〉の人格化を行う。即ち〈ミルク売りの少女〉の登場である。

〈ミルク売りの少女〉は太陽との比喻によって描かれる。

“Au-dessus de son corps très grand, le teint de sa figure était si doré et si

rose qu'elle avait l'air d'être vue a travers un vitrail illuminé. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et rouge." (R. T. P. II, pp. 17-13)

そして太陽とのアナロジーによって描かれた少女自身が最後に〈夜明け〉と一体となる。

"comme les employés fermaient les portières, le train se mit en marche ; je la vis quitter la gare et reprendre le sentier, il faisait grand jour maintenant : *je m'éloignais de l'aurore.*" (R. T. P. II, p. 18)

一見〈マルタンヴィルの鐘塔〉とは全く別の現れ方をする車窓から見た〈夜明け〉は、実際には前者によく似た現れ方をしている事がわかる。前者に於いては擬人化という些か古典的な手法で3つの塔が人格化されるのに対して、後者では風景とのメトニミックな関係により、風景の代替物として人物が登場するのである。

およそブルーストの登場人物達は話者自身も強調するように、しばしば或る風景や或る土地の魅力と結びつけられて登場するが、上記の〈ミルク売りの少女〉が登場する過程に見られるように、むしろ或る土地や風景こそが人物を生み出すという風景の人格化 (personnification) にブルーストの特質があると言えよう。そしてそうした風景の人格化には、ばらばらの光景を〈1枚の連続した絵〉に納めようとする話者の〈動く視線〉が先立ってある。従って『失われし時を求めて』の登場人物たちは、話者の自然物に対する vision から生まれると言ってもよいだろう。そうした作品世界に於いては人と物とを区別するものはもはや何もない。

例えば話者の初恋の少女、ジルベルトがはじめて物語に登場するのは、主人公と彼女の住むパリではなく、〈タンソンヴィルのさんざしの生け垣⁴⁴〉に於いてである。彼女の登場に先立って主人公はさんざしの花の群れを前にして「そ

ここにさんざしの花が音楽的な間を描いて（・・・）蒔き散らすリズムと一体に」なろうとしている。そして他の花々の所に移動したりさんざしの前に戻ったりしては、「傑作を鑑賞する時のように」さんざしを観賞する。他のさんざしにも増して“L'essence particulière des épines”を備えたピンク色のさんざしに出会うのはそんな時である。ピンク色のさんざしは「祭日の衣装を身につけた娘」になり、その時、「赤みがかったブロンド」で「ピンク色のそばかすのある」少女、ジルベルトが登場するのである。

以上に見てきたようにブルーストに於ける〈本質〉或いは〈本質的なもの〉の記述の手法は、動いたり、変化したりする対象の、モンタージュの手法による〈並置⁶⁴〉、という技法上の目新しさだけにとどまるものではない。むしろ場面を見る視点そのものが場面の内部に位置し、しかもその視点が対象物の一貫性（cohérence）を求めて精力的に移動するという点、そしてそのような移動する視点によって捕らえられた対象が本質を開示し、視線の運動によって生命を与えられ、視線との交感を展開する点に独自性がある。それは M. Raimond の言う「観察者が動くようになった」「映画の誕生した時代の、運動する彫塑性の美しさ⁶⁵」でもあろう。

また G. Genette は、ブルーストが古典的小説にあった“scènes d'action”と“pauses descriptifs”の二項対立を抹消してしまった⁶⁶、と分析するが、それも既に見たように、ブルーストの vision の内にすでに『楽しみと日々』の時代からあった性向である。パリ風景のスケッチでは scène descriptive の中に絶え間なく話者の存在が暗示され、早くも『失われし時を求めて』の主人公の動く視点を先取りしている。ブルーストは話者の動く視点を物語の内に位置づけることにより、観察するものとされるものとの主客の立場をいわば交換可能なものとした。ペルスピエ先生の馬車の動きによる視点の移動が捕らえた光景は、こうした見るものと見られるものとの相互性によって、通常考えられるように、主人公が運動の主体となるのではなく、視線の対象である鐘塔が〈3人の乙女〉となって運動の主体となる光景なのである。このような塔の人物化、

即ち疑似的な創造行為を可能にするのはもとより話者の動く視点であるが、かかる視点の移動が通常よりも鮮明に現れてくるのが馬車による移動だったのである。従って〈マルタンヴィルの鐘塔〉の齎した〈特別な喜び〉とは *écriture* に先立つ、かかる視線の発見の喜びであったと言えよう。

註

- (1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989, 4 vols., pp. 177-180
以下、同作品からの引用は全て同版からのものとし、書名を R. T. P. と略記する。
- (2) R. T. P., I, p. 177
- (3) R. T. P., IV, p. 445
- (4) “En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l’ensoleillement de leur surface, je sentais (...) que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu’ils semblaient contenir et dérober à la fois.” (R. T. P., I, p. 178)
- (5) R. T. P., I, p. 178
- (6) R. T. P., I, p. 63
- (7) R. T. P., IV, p. 202
- (8) R. T. P., I, p. 177
- (9) Les distances ne sont que le rapport de l’espace au temps et varient avec lui.” (R. T. P., III, p. 385)
- (10) R. T. P., IV, p. 474
- (11) *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, éd. établie par P. Clarac avec la collaboration de Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, pp. 104-105
- (12) R. T. P., IV, p. 612
- (13) D. Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, pp. 17-24
- (14) R. T. P., IV, p. 449
- (15) R. T. P., I, p. 43-44
- (16) R. T. P., I, pp. 136-140
- (17) G. Poulet, *L’espace proustien*, Gallimard, (1963), 1982
- (18) M. Raimond, *Proust romancier*, S. E. D. E. S., (1976), 1984, p. 245
- (19) G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 138, 142 (関西学院大学非常勤講師)